



Dramaturgie

des

Aristoteles.

Von

Oswald Marbach.

Leipzig,
Hermann Fries.
1861



Die

Dramaturgie

des

Aristoteles.

Von

Oswald Marbach.

Leipzig.

Hermann Fries.

1861.

Dramaturgie

des

Aristoteles.



Das hohe Ansehn, in welchem Aristoteles von jeher bei allen denen gestanden hat, welche überhaupt der Mühe werth geachtet haben um eine Theorie der Tragödie sich zu bekümmern wäre Grund genug, wiederholt näher zu untersuchen, welche Theorie von ihm aufgestellt worden sei. Zu einer richtigen Würdigung der klassischen Meisterwerke dramatischer Kunst giebt die Theorie des Aristoteles den allein die artistischen Geheimnisse derselben öffnenden Schlüssel. Der Bodenlosigkeit und Rohheit endlich gegenüber, welche in allem, was sich auf dramatische Kunst bezieht, in der Neuzeit leider eingerissen ist, mag die Erinnerung an den großen Stagiriten zum Damm und vielleicht zum Anhalt für ein neues Kunstbewußtsein dienen.

Aristoteles geht bei seinen philosophischen Untersuchungen fast stets von scheinbar ganz äußerlichen empirischen Bemerkungen aus und schreitet dann, indem er deren innere Wahrheit aufsucht, zu den tiefsten speculativen Gedankenbestimmungen fort. In solcher Weise verfährt er nun auch in demjenigen Werke, welches hauptsächlich von der Tragödie handelt, in seiner Poetik. Es gehört dasselbe aber zu den schwächsten Werken des großen Philosophen insofern, als er in demselben bei den empirischen Bemerkungen und Bestimmungen stehen bleibt ohne tiefer auf deren speculativen

Gehalt einzugehen; dieser wird nur hie und da vorübergehend angedeutet. Dennoch ist dieses Werk vollkommen seines Urhebers würdig, denn dieser bekundet in ihm wie in seinen andern Schriften das bewundernswürdigste Talent stets gleichsam auf den ersten Griff den Gegenstand an der rechten Stelle zu fassen, diejenigen Punkte an ihm zu entdecken, auf welche es ankommt, ihn so hinzustellen, daß seine ganze Erscheinung als Ausdruck seines Wesens sich darstellt. Die Poetik ist daher einerseits eine der leichtesten Schriften des Aristoteles, weil sie größtentheils nur aus empirischen Bemerkungen besteht, welche der unphilosophische Leser zu erkennen meint, wenn er nur ihre äußerliche Bestättigung erfährt, oder welche er verwerfen zu dürfen meint, wenn er diese Bestättigung nicht zu finden vermag, — anderseits eine der schwierigsten, weil der philosophische Leser nun selbst nachsinnen muß, welche tiefere Bedeutung den mit so bewundrungswürdigem Takte gemachten empirischen Bemerkungen des Aristoteles zu Grunde liege. Keine Schrift des Aristoteles ist vielfacher edirt und commentirt worden, als die Poetik, aber selten mit philosophischem Sinne, ja viele Herausgeber haben nicht einmal eine auch nur äußerliche Kenntniß von den übrigen Schriften des großen Stagiriten mit zur Bearbeitung der Poetik gebracht. Nur eine nähere Bekanntschaft mit der gesammten Philosophie des Aristoteles setzt aber in Stand ein Werk wie die Poetik wissenschaftlich zu würdigen. Schon Lessing hat hierauf aufmerksam gemacht und dieser dem Aristoteles in der Form seines Denkens so nahe verwandte Geist ist auch derjenige, welcher die Poetik am tiefsten, wenn auch vielfach nicht ohne Vorurtheile, aufgefaßt hat. Der Uebermuth der Philologen ist so weit gegangen, daß der eine den Text mit der größten Willkür überall umgeändert und umgestellt hat, wo er denselben nicht verstanden, der andere

gar alles dasjenige, was er nicht begriffen, als alberne und abgeschmackte Zusätze eines Späteren herausgeworfen hat; fast alle haben den größten Philosophen Griechenlands mit unphilosophischer Rohheit gehofmeistert, anstatt seine übrigen Schriften zu studiren um die Poetik zu verstehen.

Aristoteles stellt das Kunstwerk mit dem Naturwerke zusammen. Alles, sagt er: wird entweder durch Natur, oder durch Kunst oder durch Zufall. (Met. *Z*, 7.) Das Naturwerk und das Kunstwerk haben das mit einander gemein, daß beiden ein Gedanke zu Grunde liegt. (De gen. an. *Δ*, 2.) Dieser Gedanke ist der Zweck des Natürlichen wie des Kunstwerkes. Wenn daher das Natürliche durch Kunst würde, so würde es eben so werden, wie es jetzt durch Natur wird, und wenn das Kunstwerk durch Natur würde, so würde es eben so werden, wie es gegenwärtig durch Kunst wird. In beiden Fällen wäre nämlich der Gedanke das zu Grunde liegende, dasjenige, welches nicht willkürlich, sondern nach eigener Nothwendigkeit dargestellt werden müßte. Die Natur nimmt Aristoteles als zwiefach, nämlich Materie und Gestalt oder, wie er sonst sagt, Begriff, diese (also der Begriff, der zu Grunde liegende Gedanke), ist der Zweck, das weßwegen alles übrige. (Phys. B, 8.) Seinen Zweck zu erfüllen ist die Aufgabe des einzelnen Natürlichen; der Proceß seines Daseins ist die Darstellung des ihm innewohnenden Begriffs. Aristoteles, welcher auch die Materie auf den Begriff zurückführt, sagt daher: die Natur ist der Zweck, denn wie Jegliches ist nach vollendetem Werden (nachdem es seinen Gedankeninhalt ganz zur Erscheinung gebracht), dieß sagen wir sei die Natur eines Jeglichen (Pol. A, 2.).

Da Jeglichem Ein es in seiner Erscheinung bestimmender Gedanke zu Grunde liegt, so sind die Theile des Ganzen

mit diesem und durch dieses nothwendig bestimmt, und daher sagt Aristoteles, daß z. B. die Theile der lebendigen Wesen, die Glieder, nicht abgetrennt existiren können. Werden sie, sagt er: getrennt, so sind sie nur noch wie Stoff, Erde, Feuer und Luft (sie existiren nur noch elementarisch, nicht als das, was sie sein sollen), sind nicht als Eins (sondern zerfallen in die stoffliche Vielheit), sondern wie Molken, die noch nicht gekocht, noch nicht vereinigt sind. (Met. Z, 16.) Demgemäß findet auch Aristoteles sowohl beim Natürlichen wie beim Künstlerischen die Schönheit in Anordnung der Theile und darin, daß diese Anordnung übersehbar sei, also überhaupt erscheine. Weder am (für uns) unendlich Großen noch am unendlich Kleinen läßt sich die Anordnung der Theile übersehen, sondern das Schöne muß eine bestimmte Größe haben. (Poet. 7.)

Der Unterschied des Kunstwerkes vom Naturwerke ist nach Aristoteles der, daß das Natürliche den Ursprung der Bewegung (seines Werdens) in sich selbst hat, während derselbe beim Kunstwerke nicht in dieses, sondern in ein Anderes, in den Künstler fällt. (Met. K, 7. Phys. B, 1.) Der Begriff des Natürlichen liegt in ihm selber, während der Begriff des Kunstwerkes ursprünglich in der Seele des Künstlers liegt. (Met. Z, 7. Λ, 3.) Näher bezeichnet Aristoteles das Verhältniß von Kunst und Natur, wenn er sagt, jene vollende theils dasjenige, was die Natur nicht zu Stande zu bringen vermöge, theils ahme sie nach. (Phys. B, 8.)

Da Aristoteles wie alle Kunst, so auch die Poesie auf Nachahmung zurückführt, so ist es von besonderer Wichtigkeit wie er diese scheinbar oberflächliche Bestimmung tiefer auffaßt. Man sieht sehr bald, daß diejenigen den Aristoteles nicht verstanden haben, welche meinen, er hege die Ansicht, der Künstler habe die einzelnen Naturgegenstände

und Erscheinungen, sowie sie als einzelne seinen Sinnen sich darbieten, äußerlich nachzubilden. Im ersten Buche seiner Metaphysik stellt Aristoteles den Satz auf, Wissenschaft und Kunst seien dem Menschen allerdings aus der Erfahrung erwachsen, hebt aber sodann sehr bestimmt den Unterschied zwischen Erfahrung und Kunst hervor. Es entsteht die Kunst, sagt er: wenn aus vielen Wahrnehmungen der Erfahrung eine allgemeine Annahme über das Aehnliche (ein Gedanke) sich bildet; daher findet zwischen dem Erfahrnen und dem Künstler der Unterschied statt, daß dieser die Ursache erkennt, warum Etwas so sei, wie es ist, jener aber nicht. Der Erfahrene weiß nur, daß etwas so ist, aber nicht warum es so ist. (Met. A, 1.) Was ist nun aber, wenn wir uns an das Frühere erinnern, die Ursache der Dinge anders als ihr Begriff, der zu Grunde liegende Gedanke. Wenn daher Aristoteles den Künstler einen Nachahmer der Natur nennt, so kann sich dieses nur darauf beziehen, daß er, so wie in der Natur dem Natürlichen ein Gedanke zu Grunde liegt, welcher es in seinem Werden und in der Ausbildung aller seiner Theile genau bestimmt, so auch in seinen Schöpfungen einen Gedanken zur allseitigen Erscheinung bringe. Bei der bloßen Nachbildung des Einzelnen wird der Gedanke völlig übersehen, welcher doch bei der aristotelischen Nachahmung offenbar die Hauptsache ist. Daß Aristoteles nur an eine derartige Nachahmung durch die Kunst denken konnte, geht auch aus der Art hervor, wie er den Unterschied zwischen Kunst und Natur bestimmt hat. Während der Gedanke im Naturwerke selbst ursprünglich liegt, liegt er beim Kunstwerke ursprünglich in der Seele des Künstlers; aber das Kunstwerk kommt dadurch zu Stande, daß der Künstler seinen Gedanken in den Stoff hineinträgt: also ist das Kunstwerk nicht ursprünglich, sondern durch Nachahmung dem Naturwerke in sofern gleich,

als es einen seiner Erscheinung, seiner Gliederung zu Grunde liegenden Gedanken enthält. Man könnte sagen, der Künstler ahme nicht die Natur, sondern den Schöpfer der Natur nach.

Zur Rechtfertigung der tiefern Auffassung der Bestimmung des Aristoteles, daß die Kunst Nachahmung sei, will ich noch auf zwei Stellen in seinen Schriften aufmerksam machen.

In der Poetik (cap. 9.) sagt Aristoteles, der Dichter solle nicht sagen, was geschehen ist (das wäre jene schlechte nur das Einzelne nachbildende Nachahmung), sondern er solle das sagen was geschehen muß und das was nach Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit möglich ist.

Von besonderem Interesse ist die zweite Stelle Mor. Nicom. Z, 4. Hier sagt Aristoteles Folgendes: „Das mit Vernunft thätige Verhalten (ἕξις) ist verschieden von dem mit Vernunft schaffenden Verhalten. Weder ist das Schaffen Thun, noch das Thun Schaffen. Kunst und mit wahrer Vernunft schaffendes Verhalten ist dasselbe. Alle Kunst geht auf das Werden und das künstlerische Wirken und Speculiren darauf, daß etwas von dem werde, was sowohl sein als nicht sein kann (das Mögliche) und dessen Princip in dem Schaffenden (dem Künstler) und nicht in dem Geschaffenen ist; denn weder auf das was aus Nothwendigkeit ist oder wird, noch auf das was von Natur geht die Kunst, denn dieses hat das Princip in sich selbst. Wenn aber Schaffen und Thun verschieden sind, so muß nothwendig die Kunst sich auf das Schaffen und nicht auf das Thun beziehen. Und gewissermaßen beziehen sich das Glück (τύχη, die göttliche Macht, welche das Mögliche zum Wirklichen schafft) und die Kunst auf dasselbe, wie auch Agathon sagt: die Kunst ist hold dem Glücke und das Glück der Kunst. Die Kunst ist also, wie gesagt, ein mit

wahrer Vernunft schaffendes Verhalten, die Unkunst aber das Gegentheil, ein mit falscher Vernunft thätiges Verhalten, in Bezug auf das welches so und anders (sein und nicht sein) kann."

Aristoteles stellt die Nachahmung so hoch, daß er sie als dasjenige hervorhebt, durch welches sich der Mensch von anderen lebenden Wesen unterscheide. (Poet. 4.) Auch hierbei ist nur an die höhere Nachahmung zu denken. Das Thier bleibt in der Wahrnehmung stehen, der Mensch geht über sie hinaus, erhebt sich vom Einzelnen zum Allgemeinen, welches die Ursache des Einzelnen ist, und indem er dem Allgemeinen, dem Gedanken wiederum Existenz als Einzelnes giebt, vollendet er einerseits was die Natur nicht zu Stande zu bringen vermag (denn die Natur macht Alles schlecht: Probl. J, 45.), und ahmt anderseits nach, schafft sich seine eigene Welt, welche eine Verwirklichung seines Gedankens ist. Diejenigen, welche von Natur am meisten zu dieser Nachahmung befähigt waren, sind es, welche die Poesie improvisirt haben. (Poet. 4.)

Es ist übrigens auch daran zu erinnern, daß in der griechischen Philosophie „Nachahmung" ein hergebrachtes Kunstwort war um die Beziehung des Erscheinenden zum Wesen auszudrücken. So sagten die Pythagoräer, alles was ist sei durch Nachahmung der Zahlen (Met. A, 6.) und meinten darunter nichts anderes, als daß die Zahlen das Wesen der Dinge ausmachten. Wenn daher Aristoteles die Kunst als Nachahmung bezeichnet, so ist es der ganzen Auffassungsweise der griechischen Philosophie gemäß, wenn er darunter versteht, daß das Wesen des Kunstwerkes dasjenige sein müsse was auch als das Wesentliche im Natürlichen sich bekunde, der Gedanke oder der Begriff. Das Kunstwerk ist im Sinne der griechischen Philosophie Nachahmung des Gedankens, nicht aber des natürlichen Dinges.

Jedenfalls wird die μίμησις des Aristoteles weniger schief durch **Darstellung** als durch Nachahmung ausgedrückt, weßhalb ich auch im Folgenden mich jenes Wortes bedienen werde, wobei nie zu vergessen ist, daß das was dargestellt werden soll, der Gedanke ist.

In dem eben angegebenen Sinne ist die Lehre des Aristoteles wohl als richtig anzuerkennen und Aristoteles zeigt sich als viel tiefsinniger als seine modernen Beurtheiler, welche eine seichte, die Kunst zum Handwerk herabwürdigende Naturnachahmung für seine Lehre ausgegeben und gelobt oder getadelt haben.

Gehen wir nach diesen einleitenden Bemerkungen auf dasjenige ein, was Aristoteles speciell über die Tragödie sagt, so finden wir folgende allgemeine Bestimmung über dieselbe:

„**Tragödie ist Darstellung einer sittlichen und in sich abgeschlossenen Handlung von einer gewissen Größe, durch verschönerte Sprache, die nach der verschiedenen Beschaffenheit der besonderen Theile verschieden ist, — Darstellung Handelnder und nicht Darstellung durch Erzählung, — Darstellung welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung der (derartigen) Affecte erzielt.**“ (Poet. 6.) Aristoteles führt einzelne Punkte dieser Bestimmung im Folgenden weiter aus. Ehe ich aber hierauf weiter eingehe, will ich Einiges zur Rechtfertigung meiner Uebersetzung anführen.

Die von der Tragödie darzustellende Handlung wird im Griechischen als πρᾶξις σπουδαία bezeichnet, welches ich durch „sittliche Handlung“ übersetzt habe. Andere haben anders übersetzt, z. B. Handlung ernster Art, actio gravis, strenua 2c. Ein Herausgeber erklärt: σπουδαίαν intelli-

git actionem, cui magnus quidam finis propositus est, ad quem consequendum omnes eorum qui agunt vires ita intenduntur, ut ipsi aut concidunt aut post varios casus voti compotes fiant. Aristoteles bedient sich aber des Ausdrucks σπουδαῖος ausdrücklich zur Bezeichnung der sittlichen Handlungen und Menschen im Gegensatze gegen die unsittlichen. Magn. Mor. A, 11. wird die πρᾶξις σπουδαία der πρᾶξις φαύλη entgegengestellt, und Poet. 2. heißt es: Da die Darstellenden Handelnde darstellen, diese aber nothwendig sittlich oder unsittlich sind (ἢ σπουδαῖοι ἢ φαῦλοι) — denn die Sitten sind fast immer nur diesen gemäß, weil alle durch Schlechtigkeit und Tugend sich unterscheiden —; so müssen nothwendig entweder bessere als wir dargestellt werden, oder schlechtere, oder eben solche wie wir sind. — Poet. 4. wird gleichfalls die σπουδαία πρᾶξις der πρᾶξις φαύλη entgegengesetzt und für die erstere auch καλὴ πρᾶξις gesagt. Aristoteles sagt bei dem ersten Entstehen der Poesie hätte sich dieselbe sogleich nach den eigenthümlichen Sitten (ἤθη) der Dichter geschieden. Die würdigeren (σεμνότεροι) hätten die schönen Handlungen dargestellt und die Handlungen derartiger (würdiger) Menschen; die leichtsinnigeren (εὐτελέστεροι) die Handlungen der Unsittlichen. So seien die Ependichter und die Jambendichter entstanden, und aus jenen seien später die Tragödiendichter, aus diesen die Komödiendichter hervorgegangen. Die Komödie ist also nach Aristoteles Darstellung des Unsittlicheren (φαυλοτέρων), nicht jedoch des durchaus Schlechten, sondern des Schmählichen (αἰσχροῦ), von welchem ein Theil das Lächerliche. Die Tragödie dagegen gleicht dem Epos darin, daß beide Darstellung des Sittlichen (σπουδαίων) sind. (Poet. 5.) Endlich sagt Aristoteles, die Poesie sei philosophischer und sittlicher (σπουδαιότερον) als die Geschichte, weil sie nicht wie diese

nur sage was geschehen sei, sondern was so sei, daß es geschehen müsse.

Die Handlung, welche die Tragödie darzustellen hat, wird von Aristoteles aber auch als τελεία bezeichnet, welches ich durch „in sich vollendet" wiedergegeben habe. Den Begriff des τέλος, Zwecks, stellt Aristoteles ungemein hoch. Der Zweck, sagt er: ist das Höchste in Allem und Jedem. (Poet. 6.) Er ist das weßwegen, das was nicht um eines Andern willen ist, um dessenwillen aber das Andere ist. (Met. Λ, 7.) Als diesen Zweck bestimmt er bei den natürlichen Dingen die Natur, als das ihnen inwohnende, als Begriff, dessen Darstellung der Trieb der Entwickelung des Natürlichen ist. Aristoteles faßt also den Zweck als das dem Dinge inwohnende, und die Vollkommenheit des Dinges besteht darin, daß es in allen seinen äußern Theilen den ihm inwohnenden Zweck vollständig zur Erscheinung bringt. Ein Jegliches, sagt er: ist in sich vollendet (τέλειον), wenn nach der Art der eigenthümlichen Vollkommenheit kein Theil hinter der naturgemäßen Größe zurückgeblieben. (Met. Δ, 16. med.) Das natürliche Ding drückt nur durch den Verlauf seiner Entwicklung, durch den Proceß seines Daseins den ihm zu Grunde liegenden Gedanken aus, während es in jedem einzelnen Momente seines Daseins unvollkommen ist und daher einem mißrathenen Kunstwerke gleicht. (Vergl. Probl. J, 45.) Das wahre Kunstwerk nämlich enthält den Gedanken des Künstlers und drückt ihn, so wie es zum Dasein gelangt ist, vollkommen aus, sein Dasein ist nicht zeitliche Entwicklung, sondern es ist nur als ein fertiges da, und so soll es wahrhaft in sich vollendet sein. In sich vollendet (τέλειον) ist was nichts außer sich hat, das als ein Theil desselben genommen werden könnte (Met. Δ, 16, init.), also das in sich Abgeschlossene, was alle seine Theile in sich als Gan-

zes zusammenfaßt. Später sagt daher auch Aristoteles in der Poetik (c. 7.): Die Tragödie sei Darstellung einer in sich vollendeten und ganzen Handlung (τελείας καὶ ὅλης πράξεως) und hier dient das ὅλης offenbar zur nähern Bestimmung des τελείας. Ganz ist aber was Anfang, Mitte und Ende hat und bei welchem die Stellung der Theile eine bestimmte ist (Poet. 7. und Met. Δ, 26.), also wieder was in sich abgeschlossen und vollendet ist.

Nahe verwandt mit τέλος ist der Begriff des πέρας, ja beide werden von Aristoteles auch gleich gesetzt. (Met. Δ, 2.) Es ist der Begriff des Zwecks als Grenze gefaßt, also Ziel (Met. Δ, 17.) Wenn daher Aristoteles am Schlusse seiner Definition der Tragödie sagt, sie sei durch Mitleid und Furcht κάθαρσιν περαίνουσα, so bestimmt er diese κάθαρσις ausdrücklich als Ziel, als am Ende sich herausstellenden Zweck der Tragödie, nicht als eine gelegentliche Wirkung derselben wie gewisse Erklärer gemeint haben.

Was er unter „verschönerter Sprache, die nach der verschiedenen Beschaffenheit der besonderen Theile verschieden ist" verstehe, darüber erklärt sich Aristoteles näher dahin, daß er eine Sprache meine, welche Rhythmus, Harmonie und Metrum habe, und zwar so daß einige Theile der Tragödie allein durch Metrum, andere wieder auch durch Melodie ausgeführt werden. Dadurch daß die Tragödie Darstellung handelnder Personen und nicht Darstellung durch Erzählung ist, unterscheidet sie sich von der Epopöe. (Vergl. Poet. 5.) Man beachte: Handelnde und Erzählung sind entgegengesetzt, nicht Handelnde und Erzählende oder Handlung und Erzählung. Keiner der beiden letzten logisch vollkommneren Gegensätze würde den Unterschied zwischen Tragödie und Epopöe ausdrücken, denn Handlungen stellt auch die Epopöe dar, aber nicht Han-

delnde (diese nur durch die Handlungen), und Erzählende stellt auch die Tragödie dar, aber nicht Erzählungen (diese nur durch die Erzählenden).

Aus seiner Definition leitet Aristoteles sechs ihre Beschaffenheit bedingende Theile der Tragödie ab:

1) die Fabel (μῦθος), die eigentliche Darstellung der Handlung, die Zusammenstellung und Gesammtheit der Begebnisse, der Zweck, das Prinzip und gleichsam die Seele der Tragödie;

2) die Sitten (ἤθη), die sittliche Beschaffenheit der handelnden Personen, das, worin sich ihr Sinnen und Trachten offenbart;

3) das Denken (διάνοια), welches die Bedingung des Sprechens ist;

4) die Diction (λέξις);

5) die Tonsetzung (μελοποιΐα):

6) die Scenerie (ὄψις), welche alles umfaßt, was zur äußern Darstellung gehört.

Als den wichtigsten von diesen Theilen der Tragödie bezeichnet Aristoteles die Zusammenordnung der Begebnisse (der einzelnen Ereignisse, in welche die Handlung der Tragödie als Ganzes sich sondert), also die Fabel; denn, sagt er: die Tragödie ist nicht Nachahmung der Menschen, sondern der Handlung und des Lebens und des Glückes und Unglückes. Das Glück liegt in der Handlung (d. h. es ereignet sich, und dieß Ereigniß gehört zur darzustellenden Handlung), und der Zweck der Tragödie ist die Handlung, nicht die Beschaffenheit: die Tragödie soll glückliche oder unglückliche Ereignisse darstellen, nicht aber Menschen von besondern Eigenthümlichkeiten schildern. In Bezug auf die Sitten sind die Menschen von einer gewissen Beschaffenheit, in Bezug auf die Handlungen sind sie glücklich oder das

Gegentheil. Die Personen der Tragödie müssen nicht handeln um gewisse Sitten darzustellen, aber, indem sie handelnd dargestellt werden, offenbart sich zugleich ihre sittliche Beschaffenheit.

Zu dem wichtigsten Stücke der Tragödie, durch welche sie am mächtigsten auf die Seelen der Zuschauer wirkt (ψυχαγωγεῖ), gehören die Theile der Fabel: die plötzlichen Glückswechsel (περιπέτειαι) und die Erkennungen (ἀναγνωρίσεις), von denen später noch ausführlicher die Rede sein wird. (Poet. 6.)

Den zweiten Rang unter den angeführten Theilen der Tragödie haben die Sitten der darzustellenden Personen. Sitte, sagt Aristoteles: ist ein Derartiges, das die Beschaffenheit des Sinnens und Trachtens (προαίρεσις) offenbart, ob einer wonach trachtet oder etwas flieht. Ueber προαίρεσις spricht Aristoteles weitläufig Mor. Nicom. *Γ*, 4 u. 5. Er sagt hier (c. 4.) unter Anderem: die προαίρεσις sei nicht βούλησις, Wille oder richtiger Mögen; diese gehe mehr auf den Zweck, die προαίρεσις mehr auf das was zum Zwecke führe, z. B. wir möchten gesund sein, aber wir trachten (προαιρούμεθα) nach dem wodurch wir gesund werden; wir möchten glückselig sein — aber man kann nicht füglich sagen wir trachteten danach; denn die προαίρεσις scheint auf das zu gehen, was bei uns steht, was in unserer Gewalt ist. So kommt Aristoteles (c. 5.) dahin zu sagen, die προαίρεσις sei ein berathendes Streben, welches auf das was bei uns steht, gehe. Es stimmt hiermit, wenn Aristoteles die προαίρεσις (Met. *E*, 1. med.) das Princip des Thuns oder Handelns im Handelnden nennt, während er als Princip des Machens oder Schaffens im Schaffenden Vernunft oder Kunst oder irgend ein Vermögen angiebt. Im Thun und Handeln des Menschen offenbart sich sein Sinnen und Trachten. Der innige Zu-

sammenhang des Sinnens und Trachtens des Menschen mit seinen Sitten ist klar. Aristoteles spicht ihn auch an andern Orten aus, (z. B. Rhet. Γ, 16. med.); die Beschaffenheit der Sitte offenbart sich in der Beschaffenheit des Sinnens und Trachtens. Dieses ist weder so unmittelbar wie die bloße Neigung, noch so vermittelt wie die Absicht, das lateinische studium drückt es aus.

Die διάνοια ist das Denken, der Gedanke. Als Theil der Tragödie ist sie nicht der Gedankengehalt, welchen dieselbe als Kunstwerk zur Erscheinung bringt, sondern das Denken der handelnden Personen. Die besondere Beschaffenheit der Handlungen hängt nach Aristoteles ebensowohl von der διάνοια als von den ἤθη ab, jene ist ebensowohl Ursache der Handlungen als diese. (Poet. 6.) Mit Unrecht hat man ἤθη durch Charakter übersetzt, die διάνοια gehört eben so wesentlich zum Charakter wie die Sitten. Wenn die Menschen durch die Sprache etwas äußern oder ihre Meinung kundthun, so zeigt sich ihre διάνοια. (Poet. 6.) Die Sprache kann nur das Allgemeine ausdrücken, das Allgemeine ist der Gedanke, die Sprache hat den Gedanken zur Voraussetzung. Die διάνοια ist daher das Vermögen das auszusprechen was sich ziemt und was sich gehört, zu sagen, wie etwas ist und wie nicht, sie ist überhaupt worin etwas verstanden wird — also der Gedanke. (Poet. 6.) Die Lehre vom Gedanken, insofern es darauf ankommt wie er sich in der Sprache äußere, gehört mehr in die Rhetorik als in die Poetik, und dorthin verweist auch Aristoteles. (Poet. 19.) Zum Gedanken, sagt er: gehört alles das, was durch die Rede zu Wege gebracht werden muß. Einzelne Theile davon sind: das Beweisen, das Widerlegen, das Erregen der Affecte, wie Mitleid, Furcht, Zorn u. dergl. Ueber alles dieses ist in der Rhetorik des Aristoteles ausführlich die Rede.

Von der Scenerie (ὄψις) sagt Aristoteles, daß sie zwar auf die Seelen der Zuschauer wirke, aber zugleich der unkünstlerischeste Theil der Tragödie und am wenigsten des Dichters würdig sei. Denn die Tragödie müsse auch ohne theatralische Aufführung wirksam sein. (Poet. 6. vergl. 14 init.)

Aristoteles geht hierauf specieller durch was zur Fabel einer Tragödie gehört. Was die Größe, den Umfang, derselben anlangt, so stellt er den Grundsatz auf, daß sich von dem Standpunkte der Kunst über die äußerliche Länge nichts festsetzen lasse, was aber die Begrenzung nach der eigenthümlichen Natur der Handlung betreffe, so sei immer das größere Kunstwerk schöner, als das kleinere, so lange der Uebersichtlichkeit der Anordnung der Theile zum Ganzen nicht Eintrag geschehe. Je größer das Kunstwerk ist, desto besser läßt sich die künstlerische Anordnung seiner Theile, seine Gliederung überblicken, destomehr fällt also seine Schönheit in die Augen; doch darf die Größe nicht ein gewisses Maß überschreiten, weil sonst mit der Uebersichtlichkeit zugleich die Schönheit verloren geht. Die wahre Bestimmung der Größe, sagt Aristoteles: ist die, welche sich aus dem natürlichen Maße und aus der nothwendigen Aufeinanderfolge dessen, was geschieht, ergiebt, damit der Uebergang aus dem Unglück in das Glück oder aus dem Glück in das Unglück erfolgen kann. (Poet. 7.) Man sieht hieraus, wie auf eine frühere äußerliche Bemerkung des Aristoteles: daß eine Tragödie meistens in Einem Tage beschlossen sein, oder nur wenig mehr umfassen wolle, (Poet. 5.) von ihm selbst gar kein Gewicht gelegt wird. Er spricht damit nur aus, was eben seiner Zeit gewöhnlich war, und setzt auch selbst hinzu, daß ältere Dichter diesen Brauch nicht beobachtet hätten. Die Erklärer haben aber häufig genug die tiefsinnige Bestimmung des Aristo-

teles über die wahre Größe der Tragödie übersehen und die äußerliche Bemerkung, welcher er selbst gar keinen tieferen Grund giebt, zur Würde einer Kunstregel erhoben. An ihrer Stelle ist diese Bemerkung übrigens ganz zweckmäßig, denn Aristoteles will durch sie nur seine Behauptung rechtfertigen, daß sich die Tragödie (äußerlich) durch die Zeitlänge von der Epopöe unterscheide. (Vergl. Poet. 24.)

Ueber die Einheit der Fabel bemerkt Aristoteles, daß sie nicht darin bestehe, daß die Schicksale Einer Person dargestellt werden, sondern es müsse die Fabel nur Eine und zwar die ganze Handlung nachbilden und die Theile derselben müssen so beschaffen sein, daß auch nicht Einer hinzugesetzt oder weggelassen werden könne, ohne daß das Ganze gestört werde. Denn was dasein kann oder auch nicht, darin offenbart sich nichts, das hilft nicht das Ganze der Fabel zur Erscheinung bringen, ist also auch kein Theil desselben. (Poet. 8.) Das dramatische Kunstwerk muß sein wie ein lebendiges Wesen, das als Ein Ganzes den ihm eigenthümlichen Zweck erfüllt. (Poet. 23.)

Es ist nicht die Aufgabe des Dichters, sagt Aristoteles: das zu sagen was geschehen ist, sondern er soll das sagen, was so beschaffen ist, daß es geschehen kann, das Mögliche nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Hierdurch unterscheidet er sich vom Geschichtschreiber, welcher nur sagt was geschehen ist. Die Poesie schildert mehr nach dem Allgemeinen, die Geschichte mehr nach dem Einzelnen; bei jener muß sich der Geist über die Einzelheit der Erscheinung zur Allgemeinheit des Gedankens erhoben haben, während bei dieser der Darstellende Einzelnes neben Einzelnes stellt, wie es sich seinen Blicken dargeboten hat; die Poesie schildert so, daß man sieht wie nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit unter gewissen Voraussetzungen

so und nicht anders gesprochen und gehandelt werden müsse, während die Geschichtserzählung mit dem Scheine der Zufälligkeit behaftet bleibt. (Vergl. Poet. 23.) Der Tragödiendichter nimmt darum gern historische Stoffe, weil das Historische schon das Vorurtheil der Möglichkeit für sich hat. Es ist hieraus klar, sagt Aristoteles: daß der Dichter mehr Dichter der Fabel sein müsse, als der Verse, weil er durch die Darstellung Dichter ist, was aber dargestellt wird Handlungen sind. Die Geschichte bietet nur einzelne scheinbar zufällig nebeneinander stehende Begebenheiten, deren Ursachen sich in eine unendliche Vergangenheit verlieren, deren Wirkungen in unendlicher Zukunft verschwimmen; diese Begebenheiten hat der Dichter so zu ordnen und hinzustellen, daß sie sich unter einander nach Nothwendigkeit oder Möglichkeit bedingen und daß sie zusammen ein Anfang, Mitte und Ende in sich schließendes Ganze bilden, aus welchem aller Schein der Zufälligkeit und Willkür verschwunden ist. Der auch der Geschichte zu Grunde liegende geistige Gehalt oder Gedanke, welcher aber in ihr ins Unendliche sich ausdehnt und zersplittert, also keine Uebersicht gestattet, ist also von dem Dichter zu begreifen und in übersichtlicher, d. h. abgeschlossener und gegliederter Weise zur Erscheinung zu bringen. Episoden, Zwischenhandlungen, welche nicht durch Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit mit dem Ganzen zusammenhängen, die nur um den Zuschauer zu gewinnen eingelegt werden, verwirft daher Aristoteles gänzlich. Eben so tadelt er, wenn der Dichter zufällige Ereignisse eintreten läßt um Mitleid oder Furcht zu erregen, wogegen es schön sei, wenn der Dichter zufälligen Ereignissen durch den Zusammenhang der Fabel den Schein der Absichtlichkeit zu geben versteht. Wenn jemand durch eine umstürzende Bildsäule erschlagen wird, so ist dieses Zufall; wenn aber der Erschlagene etwa

der Mörder dessen war, den die Bildsäule darstellt, so wird der Zufall dadurch so bedeutungvoll, daß er sehr wohl in einem Drama zu brauchen ist. (Poet. 9.)

„Einfach sind dieje nigen Fabeln, in denen der Uebergang (μετάβασις) von Glück zu Unglück oder umgekehrt ohne plötzlichen Glückswechsel (περιπέτεια) und ohne Erkennung geschieht; verwickelt diejenigen, wo der Uebergang mit plötzlichem Glückswechsel oder mit Erkennung oder mit beidem stattfindet.“ Man sieht hier, daß die aristotelische Peripetie einen plötzlichen Glückswechsel bezeichnet, weil sie als Eigenthümlichkeit der verwickelten Tragödie von dem allmäligen Uebergange unterschieden wird, welcher der einfachen Tragödie entspricht. (Poet. 10.)

Peripetie, sagt Aristoteles: ist (nicht allmähliger Uebergang, sondern) Umwandlung, Wechsel in das Gegentheil, und zwar nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Erkennung aber ist die Umwandlung aus Unkenntniß in Kenntniß, oder in Freundschaft oder Feindschaft der zu Glück oder Unglück Bestimmten. Der Freund erkennt den Freund als Feind, der Feind den Feind als Freund. Am schönsten ist die Erkennung, wenn sie zugleich mit dem Glückswechsel geschieht. Die Erkennung findet auf mancherlei Weise statt, die bedeutendste für die Fabel und für die Handlung ist die eben angegebene, weil sie am geeignetsten ist Mitleid und Furcht zu erregen, auch Glück oder Unglück zur natürlichen Folge hat. Zu den beiden Theilen der Fabel, Glückswechsel und Erkennung, kommt als dritter noch das Pathos, eine schmerzliche oder verderbliche Handlung, wie Tod, Verwundung und dergleichen. Man sieht, daß Aristoteles unter Pathos hier das Leid des endlichen Menschen versteht, welches dieser in Folge des Glückswechsels oder auch bis zu Eintritt desselben zu erdulden hat. (Poet. 11.) Wir werden im Folgenden noch ausführlicher über

den Begriff des Pathos bei Aristoteles zu sprechen Gelegenheit nehmen.

Aeußerliche Theile der Tragödie sind nach Aristoteles: der Prolog oder der ganze Theil der Tragödie vor dem Eintritte des Chors, das Epeisodion oder der ganze Theil der Tragödie zwischen den ganzen Chorgesängen, die Exodos oder der ganze Theil der Tragödie, nach welchem kein Chorgesang mehr folgt, und der Chorgesang. Diese Theile bestehen als getrennte neben einander. Der Chor trat auf mit der Parodos, zwischen den einzelnen Epeisodien sang er auf der Orchestra, seinem gewöhnlichen Standorte, die Stasima. In ihnen ging das dramatische Element ganz in Lyrik auf. Eine eigene Art von Gesängen, welche jedoch nicht in allen Tragödien vorkamen, waren noch die Kommoi, Klagelieder, welche von dem Chore und von den auf der Bühne agirenden Personen als Wechselgesänge vorgetragen wurden. Im höchsten Pathos äußern sich die handelnden Personen lyrisch und der Chor drückt den innigsten Antheil an dem Pathos derselben aus. Zuweilen sangen aber auch die darstellenden Personen auf der Bühne ohne den Chor, welche Gesänge von Aristoteles durch *τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς* bezeichnet werden.

Unter ganzen Chorgesängen versteht Aristoteles die Parodoi und die Stasima. Die Gesänge *ἀπὸ τῆς σκηνῆς* sind eigentlich gar keine Chorpartien, die Kommoi sind gemischt. Die Stasima treten natürlicherweise bei Wendepunkten der Tragödie ein und bilden daher Abschnitte, welche mit unserer Eintheilung in Acte verglichen werden können. Das Stasimon bezeichnet Aristoteles als *μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου* — eine Stelle die sehr verschiedene Interpretationen erfahren hat, von denen die den meisten Beifall zu verdienen scheint, welche erklärt: das Stasimon sei ein Chorgesang, welcher durch keine un-

unlyrischen Stellen unterbrochen werde. Indeß haben die Worte des Aristoteles doch wohl noch mehr zu bedeuten. Das Stasimon wird ausdrücklich der Parodos entgegengesetzt und die angeführten Worte sollen den Unterschied von derselben bezeichnen. Hiernach wäre Parodos ein Chorikon, in welchem Anapäst und Trochäos vorkommen durften, Stasimon ein Chorikon, in welchem die genannten nicht vorkommen durften. Erinnert man sich nun, daß Parodos schon durch den Wortsinn und auch als πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ (erste Aussprache des ganzen Chors) den Gesang bezeichnet, mit welchem der Chor zuerst auftrat, daß dieses Auftreten als Hereinmarschiren oder Hereintanzen geschehen mußte, daß der Anapäst (das anapästische System) den Charakter des Marsches ausdrückt, während der Trochäos (das trochäische System) als κορδακικώτερος, (wild tanzbar) von Aristoteles selbst (Rhet. Γ, 8.) bezeichnet wird, so kann man nicht zweifeln, daß Anapäst und Trochäos dem Wesen der Parodos entsprachen, dem des Stasimon aber entgegen waren; denn dieses ist ein Standlied, schon dem Wortsinne nach, und wenn bei demselben also auch Bewegung stattfand, so war dieselbe doch kein Fortschreiten, sondern geschah an dem Platze um die Thymele, welcher dem Chore eigenthümlich war. Daß aber Anapäst und Trochäos nothwendig in der Parodos herrschen mußten, sagt Aristoteles nicht, darf daher auch nicht angenommen werden. Wahrscheinlich war die ältere Form der Parodos durchaus anapästisch und trochäisch, während sie sich später häufig der des Stasimon näherte, der Name Parodos blieb aber als Bezeichnung des ersten Chorgesanges, dessen, welchen der Chor beim Hereinkommen oder nach demselben und schon um die Thymele geschaart sang. Ein weiterer Unterschied zwischen Parodos und Stasimon scheint dadurch angegeben, daß Aristoteles jene als λέξις, dieses als μέλος,

beide zusammen immer nur als χορικά bezeichnet. Wahrscheinlich wurde also die Parodos gesprochen oder recitativ vorgetragen, während das Stasimon gesungen wurde. Da wo die Parodos in ihrer Form dem Stasimon sich näherte, ging dann auch der recitative Vortrag in Gesang über. Λέξις ist nicht als reiner Gegensatz gegen μέλος zu fassen, sondern verhält sich dagegen wie Allgemeines zum Besondern. Dem Aufzugsgesange des Chors entspräche ein Abzugslied, in welchem sich gleichfalls der Charakter fortschreitender Bewegung ausspräche und allerdings findet man auch anapästische und trochäische Abzugsworte des Chores am Schlusse der Tragödien. Aristoteles erwähnt der Abzugsgesänge jedoch gar nicht, wofür kein anderer Grund sein kann, als der, daß sie eben nie zum χορικόν wurden. Daß sie nicht erwähnt werden, wohl aber die Parodos und zwar als stets vorkommend, spricht dafür, daß man den ganzen ersten Chorgesang als Parodos zu nehmen habe, keineswegs das an ihm Nichtanapästische oder Nichttrochäische als Stasimon betrachten dürfe. Die Kommoi und die Gesänge von der Scene näherten sich in ihrer Form häufig den eigentlichen Chorgesängen so, daß sie auch in der äußerlichen Anordnung der Tragödie die Stasima vertraten. So, um bei Sophokles stehen zu bleiben, vertritt der Gesang des Aias in der gleichnamigen Tragödie (V. 335 ff.), welcher nur durch Trimeter von Tekmessa und vom Chor unterbrochen wird, seiner Stellung wie seiner Form nach ein Stasimon, und im Philoktet kommen nur zwei reine und echte Stasima vor (V. 662 ff. und V. 798 ff.) Der Chorgesang V. 385 und V. 497 ff. ist durch einen ungewöhnlich langen Zwischenraum so unterbrochen, daß er fast aufhört als ein Ganzes zu erscheinen; der Chorgesang V. 1051 ff. ist ein Wechselgesang zwischen dem klagenden Philoklet und dem Chore, also ein Kommos, beide Gesänge stehen an

der Stelle von Stasimen. Auch in der Elektra steht der Kommos V. 806 ff. an der Stelle eines Stasimon. Die Parodos zeigt sich noch häufiger als das Stasimon mit dem Kommos verwandt, doch nur insofern in ihr häufig die Personen der Scene mit dem Chor abwechselnd singen. Vgl. Oidipus in Kolonos V. 117 ff.; Philoktet V. 135.; Elektra V. 119. Vergleichen wir die Tragödien des Sophokles mit unserer Acteintheilung, und nehmen die vorhin angegebenen Ausnahmefälle dergestalt an, daß wir die bezeichneten Gesänge als Stasima betrachten, so ergiebt sich folgendes Schema, nach welchem jede Tragödie des Sophokles aus Einem Vorspiel und fünf Acten besteht.

	Prolog	Vorspiel
	Parodos	Erster Zwischenact.
I.	Epeisodion	Erster Act.
1.	Stasimon	Zweiter Zwischenact.
II.	Epeisodion	Zweiter Act.
2.	Stasimon	Dritter Zwischenact.
III.	Epeisodion	Dritter Act.
3.	Stasimon	Vierter Zwischenact.
IV.	Epeisodion	Vierter Act.
4.	Stasimon	Fünfter Zwischenact.
V.	Exodos	Fünfter Act.

Hiebei ist nur zu erinnern, daß die Bühne, welche bei uns während der Zwischenacte geschlossen ist, bei den Griechen während der Chorgesänge offen, und oft auch noch mit handelnden Personen besetzt blieb.

Ich bemerke noch, daß über das eben besprochene Kapitel 12 der Poetik die Philologen sehr uneinig sind (vgl. die verschiedenen Commentare und K. A. Müllers Aeschylos Eumeniden), ich habe mich einfach durch die leicht verständlichen Worte des Aristoteles und durch die Anschauung der Tragödien bestimmen lassend mit keinem von jenen

mich völlig übereinstimmend erklären können. Auf die innern Gründe der äußerlichen Theile der Tragödie, welche keinesweges Erfindungen der Willkür sind, geht Aristoteles nicht ein.

Aristoteles kommt im Folgenden nochmals auf die in der Tragödie stattfindenden Glückswechsel zu sprechen und macht die Bemerkung, daß es unkünstlerisch sei ganz vortreffliche Menschen von Glück in Unglück, oder böse Menschen aus Unglück in Glück übergehen zu lassen. Auch solle man füglich nicht darstellen wie ein Bösewicht aus Glück in Unglück komme. In allen diesen Fällen würde weder Mitleid noch Furcht erregt werden. Das Unglück eines Guten erregt nur Abscheu, das Unglück eines Bösewichts ist nur geeignet das Gefühl der Menschlichkeit aufzuregen. Mitleid, sagt Aristoteles: empfindet man nur für einen unschuldig Leidenden, Furcht nur beim Anblick eines Gleichartigen. Wenn wir sehen, daß ein Mensch, der eben nicht schlechter und nicht besser als wir ist, ohne seine besondere Schuld vom Unglück heimgesucht wird, so erblicken wir in seinem Leide das allgemein menschliche Schicksal und beginnen nicht nur ihn zu bedauern, sondern auch für uns selbst zu fürchten, während wir in demselben Unglücke, wenn es einen Bösewicht, der die Schranken der Menschheit durchbrochen, betroffen hätte, nur eine gerechte Strafe erblicken müßten, ohne Mitleid zu empfinden und ohne zu befürchten, daß ein ähnliches Schicksal auch über uns kommen könne. Aber würden wir mit einem leidenden Heiligen nicht Mitleid empfinden, würde uns sein Schicksal nicht zur Furcht für uns selbst bringen? Weder das eine, noch das andere. Wir würden uns empört fühlen beim Anblicke der Ungerechtigkeit, unter welcher der Heilige duldete, wir würden uns vielleicht herausgefordert fühlen dieser Ungerechtigkeit, insoweit sie noch täglich vorkommt, mit

Gewalt entgegenzutreten — statt des Mitleids würden wir Unwillen, statt der Furcht Muth empfinden. Die geeignetste Person für die Tragödie ist daher nach Aristoteles ein solcher, welcher weder durch Tugend und Gerechtigkeit, noch durch Schlechtigkeit und Verderbtheit die gewohnten Schranken der Menschheit, innerhalb deren wir uns selbst bewegen, überschreitet, sondern der durch einen Fehler unglücklich wird, nachdem er zuvor in Glück und Ansehen gestanden. Die schönste Fabel ist hiernach diejenige, bei welcher ein weder allzu guter noch allzu schlechter Mensch nicht aus Unglück in Glück, sondern aus Glück in Unglück übergeht, nicht in Folge seiner Schlechtigkeit, sondern in Folge eines Fehltritts. Euripides wird daher von Aristoteles darum weil er in seinen meisten Tragödien den Uebergang von Glück in Unglück darstellt, für den tragischsten der Dichter erklärt. Dieß ist das Richtige, sagt Aristoteles. So erkennt er also ausdrücklich an, daß der Uebergang von Glück in Unglück nothwendig sei zu einer guten Tragödie. Doch wegen der Schwäche der Zuschauer, meint er, dichteten einige Dichter lieber solche Tragödien, in denen nicht nur Uebergang von Glück in Unglück, sondern auch von Unglück in Glück stattfinde, welches (das letztere) jedoch mehr der Komödie als der Tragödie zukomme. (Poet. 13.)

Zu dem Vorhergehenden dürfte noch die Bemerkung am Platze sein, daß Diejenigen den Aristoteles sehr wenig verstehen würden, welche etwa aus den von ihm Gesagten die Folgerung ableiteten, daß weder in geistiger noch in materieller Hinsicht ausgezeichnete Menschen zur Darstellung kommen dürften. Auf der griechischen Bühne bewegten sich vorzugsweise über gewöhnliches Menschenthum hinausragende Gestalten, die Heroen. Aber die Griechen stellten selbst ihre Götter als menschlich denkende und fühlende Wesen dar.

Furcht und Mitleid durch die Scenerie zu erregen oder statt des Furchtbaren das Ungeheure darzustellen ist durchaus unkünstlerisch. Eine gute Tragödie muß Mitleid und Furcht erregen, auch wenn sie nur gelesen, nicht dargestellt wird, und muß überhaupt nur in der ihr eigenthümlichen Weise auf die Zuschauer zu wirken suchen. Man sieht hier den Grund, aus welchem die großen griechischen Dramatiker Handlungen, welche durch ihren Anblick Abscheu erregen würden (Ermordungen, Verwundungen und dergleichen), außerhalb der Bühne vor sich gehen ließen, während sie Meister waren in der Schilderung solcher Handlungen und die Folgen derselben plastisch vorführten. In der Erzählung stellt sich die blutige That dar mit ihren Motiven und mit dem was in der Seele des sie vollbringenden vorgeht, während beim Anblicke der That selbst letzteres verschwindet. Durch die Motive der That und die Schilderung der sie begleitenden Seelenvorgänge wird der Zuhörer zum Mitleid, und in Verbindung mit dem Anblicke der Folgen der That zur Furcht bewegt.

Aus der Anordnung der Fabel, aus der Eigenthümlichkeit der dargestellten Verhältnisse, nicht aus dem Anblicke des Entsetzlichen (etwa wie eine Hinrichtung) müssen Furcht und Mitleid sich ergeben. Diese Gemüthsbewegungen werden besonders durch feindliche Leid erregende Handlungen bewirkt, welche zwischen solchen stattfinden, die durch Banden der Freundschaft und Liebe zusammengehören. Das Freundschaftsverhältniß kann dem Handelnden bekannt sein oder nicht, er kann, wenn das letztere der Fall ist, jenes Verhältniß vor der That erkennen oder nach derselben. Unkünstlerisch ist es, wenn der Freund den Freund (Verwandten) kennt, sich der That vermißt, dieselbe aber nicht ausführt. Dies erregt nur Abscheu, kein Mitleid, weil das Leid, welches Folge der That wäre, nicht eintritt. Besser

ist es wenn das Freundschaftsverhältniß erst erkannt wird, nachdem die That geschehen ist. Am wirksamsten ist die Erkennung, wenn sie in dem Augenblicke erfolgt, wo die That geschehen soll und diese dadurch verhindert wird. Man hat dem Aristoteles den Vorwurf gemacht, daß er mit dieser zuletzt ausgesprochenen Ansicht mit sich selbst in Widerspruch trete, weil er früher gesagt habe, die „der Kunst nach schönste“ Fabel sei diejenige, in welcher Umwandlung von Glück in Unglück stattfinde. Lessing hat diesen Widerspruch zu heben gesucht, indem er darauf aufmerksam macht, daß Aristoteles das einemal von der Peripetie, das andremal von der Anagnorisis und dem Pathos spreche, also von verschiedenen Theilen der Fabel, für welche gar wohl verschiedene Bestimmungen gelten könnten. Lessing hat hierin Recht und auch darin, daß sehr wohl in einer Tragödie Uebergang von Glück in Unglück und dabei Erkennung der mehrerwähnten Art stattfinden könne; aber dennoch ist nicht zu leugnen, daß in sehr vielen Fällen die beiden Regeln in ihrer Anwendung mit einander in unvereinbaren Widerspruch gerathen werden. Nehmen wir mit Aristoteles an:

1) Die beste Peripetie ist die von Glück in Unglück;

2) Die wirksamste Anagnorisis ist die, welche im Augenblicke vor der That geschieht und diese verhindert;

und auch noch die Cap. 11. aufgestellte Regel:

3) Die Anagnorisis ist am schönsten, wenn sie zugleich mit Peripetie stattfindet:

so scheint es klar, daß sich diese drei Regeln nicht in demselben speciellen Falle vereinigen lassen. Es soll mit der Anagnorisis zugleich Peripetie eintreten; ist jene aber der leidvollen That hinderlich, so findet keine Peripetie aus Glück in Unglück, sondern die umgekehrte statt.

Die Anagnorisis, welche die That verhindert, scheint stets nothwendig mit demjenigen Glückswechsel verbunden sein zu müssen, welchen Aristoteles schon Cap. 13. für mächtiger auf die Zuschauer wirkend, zugleich aber auch für minder der Tragödie angemessen erklärt hat, die Peripetie aus Unglück in Glück. Man übersehe nicht, daß Aristoteles auch die Anagnorisis, von welcher wir jetzt sprechen, nicht als schönste (καλλίστη), sondern als wirksamste (κρατίστη) bezeichnet hat. Dagegen nennt als καλλίστη ἀναγνώρισις Aristoteles Cap. 11. im Allgemeinen diejenige, welche mit Glückswechsel verknüpft ist, und er setzt hinzu: wie im Oidipus. Hiermit giebt er uns ein Beispiel, welches uns über alle Schwierigkeiten hinweghilft, indem es zeigt wie allerdings die drei oben angeführten Regeln zugleich in demselben speciellen Falle stattfinden können und wie eine die That verhindernde Erkennung allerdings auch mit Uebergang aus Glück in Unglück verbunden sein kann. Oidipus hält seinen Schwager Kreon für einen Verräther und will ihn als solchen bestrafen, sich selbst kennt er nicht; als die Erkennung stattfindet, so stellt sich Kreon als unschuldig dar, die That gegen ihn unterbleibt und zugleich geräth Oidipus in das tiefste Leid. Eine andere That ist diejenige, welche die Ursache des Pathos für Oidipus ist: die Ermordung seines Vaters und die Heirath seiner Mutter. Sie liegt außerhalb der Scene. In Bezug auf diese That ist die Erkennung im Oidipus eine solche, welche nach der That erfolgt.

Man hat den Aristoteles darum falsch verstanden, weil man voraussetzte, daß das Pathos nicht ohne die That eintreten könne, während es doch gerade durch Unterlassung oder Verhinderung der That herbeigeführt werden kann, oder schon vor der durch die Erkennung verhinderten That bestehen kann. Die Erkennung allein reicht hin, selbst dann

wenn die That durch sie verhindert wird, zugleich die Peripetie und das Pathos herbeizuführen — (Poet. 14.).

Ueber die sittliche Beschaffenheit der darzustellenden Personen sagt Aristoteles zunächst, daß sie tüchtig oder gut sein müßten. Es stimmt dieß mit der früher erwähnten Bestimmung, daß die Tragödiendichter wie die Ependichter vorzugsweise sittliche Menschen darzustellen hätten, und widerspricht keineswegs der Annahme, daß vollkommene Menschen nicht zur Darstellung für die Tragödie geeignet seien, denn ein sittlicher, guter Mensch ist noch lange kein vollkommener. Der sittliche Mensch strebt freilich nach Vollkommenheit, aber eben dieß, daß er noch strebt, bekundet, daß er noch dem Fehltritt ausgesetzt und noch in Schwäche befangen ist. Die Sitten müssen aber auch zweitens angemessen den darzustellenden Personen sein, drittens ähnlich, und viertens sich gleichbleibend, daß nicht dieselbe Person bald so, bald anders geartet erscheine. Sowie in der Anordnung der Handlung, so muß auch in den Sitten stets Nothwendigkeit oder Wahrseinlichkeit obwalten, so daß ein Mensch von gewisser sittlicher Beschaffenheit auch nothwendig oder wahrscheinlich so und nicht anders reden oder handeln muß. Die Darstellung der sittlichen Beschaffenheit vergleicht Aristoteles sehr passend mit den Darstellungen eines guten Portraitmalers, welcher die Personen zwar so darstellt, wie sie sind, aber doch zugleich sie verschönert. (Poet. 15.)

Nochmals kommt Aristoteles auf die Erkennungen zu sprechen und auf die Mittel, durch welche dieselben herbeigeführt werden. Er unterscheidet Erkennungen durch Zeichen (äußerliche Merkmale), von dem Dichter gemachte, willkürlich herbeigeführte Erkennungen, Erkennungen durch Erinnerung, durch Schlußfolge. Von diesen sind die beiden ersten unkünstlerisch; die schönste Erkennung aber ist

die, welche sich aus den Begebenheiten selbst ergiebt, wo die Ueberraschung durch wahrscheinliche Ereignisse herbeigeführt wird. Ihr am nächsten steht die durch Schlußfolge. (Poet. 16.)

Bei der Zusammensetzung der Fabel und bei deren Ausführung durch die Diction muß sich der Dichter die Handlung so bestimmt als möglich vor Augen stellen. Indem er sich so in dieselbe hineindenkt, als ob er selbst unter den Handelnden sich befände, wird er das Passende wohl finden und am wenigsten das Widersprechende übersehen. Er muß so viel als möglich Situationen (σχήματα) anbringen; denn diejenigen Personen rühren natürlich am meisten, welche von irgend einem Affect ergriffen sind. Er muß die Personen so sprechen lassen, wie es den Situationen, in denen sie sich befinden, angemessen ist. Charakteristisch für die griechische Tragödie ist die Anweisung des Aristoteles, daß der Dichter die darzustellenden Personen (die Charaktere) und die Fabel der Tragödie erst im allgemeinen anlegen, und erst, nachdem dieß geschehen, die Namen der Personen hinzufügen und die Epeisodien einlegen müsse. Wie dieß gemeint sei, zeigt Aristoteles an einem Beispiele. Wenn eine Iphigeneia auf Tauris gedichtet werden soll, so hat der Dichter seinen Gegenstand erst in seiner Allgemeinheit zu fassen: eine Jungfrau, die geopfert werden sollte, ist von den Opfernden auf wunderbare Weise entrückt und in ein fernes Land versetzt worden. Hier, wo die Sitte herrschte ankommende Fremdlinge der Göttin zu opfern, wird jene Jungfrau Priesterin der Göttin. Nach einiger Zeit kommt der Priesterin Bruder in jenes Land, wird gefangen genommen und soll geopfert werden. Die Schwester, im Begriffe das Opfer zu vollziehen, erkennt den Bruder auf irgend eine Art und rettet ihn. Ist die Tragödie in dieser Allgemeinheit hingestellt, so kommt nun erst hinzu,

was die Personen zu bestimmten macht: Die Namen, die nähere Bezeichnung ihrer Sitten und Denkungsart, das was außer der Scene liegt — alles dieses kommt in den Epeisodien zur Sprache. So wird sich im vorliegenden Falle in den Epeisodien zeigen, aus welchem Grunde Orest nach Tauris gekommen, daß er ein Muttermörder, von den Erinnyen verfolgt, Friede suchend u. s. w. Das eigenthümliche Wesen der griechischen Tragödie stellt sich heraus: als das was eigentlich dargestellt werden soll, erscheint das allgemein menschliche Dasein unter gewissen Verhältnissen, die Personen der Tragödie sind zunächst nur Repräsentanten dieses allgemein Menschlichen, ihre individuelle Beschaffenheit kommt nur als Beiwerk zur Erscheinung. (Poet. 17.)

Die ganze Tragödie ist theils Verwicklung, theils Entwicklung. Die Verwicklung ist größtentheils gegeben, liegt also außerhalb der Scene, theils macht sie sich noch in der Tragödie selbst, alles übrige in dieser ist Entwicklung. Die Verwicklung stellt sich in der Tragödie vom Anfange derselben bis dahin, wo der Glückswechsel stattfindet, dar, vom Eintritte desselben bis zum Schlusse geht die Entwicklung. (Poet. 18.) Die Entwicklung der Fabel muß aus dieser selbst hervorgehen. (Poet. 15.)

Dieß ist das für uns Wichtigste, was Aristoteles in der Poetik über die Tragödie sagt. Es bleibt also einer der wichtigsten Punkte in der von Aristoteles gegebenen Bestimmung der Tragödie unerörtert, nämlich der Schluß derselben, nach welchem die Tragödie eine Darstellung ist, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung der (derartigen) Affecte erzielt.“ Um diesen Satz genauer zu verstehen, muß verglichen werden, was Aristoteles an anderen Orten in seinen Schriften über Mitleid, Furcht, Reinigung und Affecte sagt.

„Die Furcht“, bestimmt Aristoteles (Rhet. B, 5.): „als eine betrübende oder beunruhigende Empfindung aus der Vorstellung eines nahenden verderblichen oder betrübenden Uebels. — Furchtbar ist alles, was, wenn es Andern geschieht oder ihnen droht, Mitleid erregend ist. — Wenn es für die Menschen besser ist, daß sie fürchten, so muß man ihnen naherücken, daß sie solche sind, die in Leid kommen können, denn auch andere größere sind in Leid gekommen, und muß ihnen andere ihnen ähnliche vorführen, welche Leid haben oder gehabt haben, und zwar von denen, von denen sie es nicht vermeinten, und solches Leid, dessen sie sich nicht versahen, und zu einer Zeit, wo sie es nicht erwarteten.“

„Das Mitleid“, bestimmt Aristoteles (Rhet. B, 5.) „als betrübende Empfindung Jemandes bei dem offenbar verderblichen und betrübenden Uebel eines der nicht verdient hat, daß es ihn betroffen, und von welchem (Uebel) jener die Meinung hegt, daß es auch ihn selbst oder einen der Seinen betreffen könne, und zwar wenn es nahe erscheint. — Wir empfinden Mitleid für solche, die ähnlich sind an Alter, Sitten, Verhältnissen, Würde, Herkunft, denn bei allen diesen wird uns klar, daß es uns ähnlich ergehen könne. Ueberhaupt muß man hier bemerken, daß uns dasjenige gegen andere Mitleid einflößt, was wir für uns selbst fürchten. Da aber nahe erscheinende Leiden Mitleid erregen, solche aber, die längst vergangen sind oder in ferner Zukunft bevorstehen, gar kein Mitleid erregen oder doch nicht auf angemessene Weise, so müssen nothwendig diejenigen, welche bei der Darstellung derartiger Leiden zugleich Geberde, Stimme und Kleidung, überhaupt die Schauspielkunst zu Hilfe nehmen, mehr im Stande sein Mitleid zu erregen; denn diese bewirken, indem sie das Uebel vor die Augen bringen, daß es als nah erscheint, entweder als bevorstehend oder als bereits geschehen.“

Man sieht wie diese Bestimmungen durchaus demjenigen entsprechen, was Aristoteles Poet. 13. sagt: Mitleid empfindet man nur für einen unverdient Unglücklichen, Furcht nur beim Anblick eines Gleichartigen.— Mitleid und Furcht stehen aber im engsten Zusammenhang mit einander: Das Mitleid, welches wir für Andere empfinden, wird zur Furcht für uns selbst. Aristoteles nimmt bei seinen eben angegebenen Bestimmungen offenbar Rücksicht auf die dramatische Kunst, wie auf die ihr nahe verwandte Rednerkunst. Indem uns jene das Unglück solcher Personen auf das lebhafteste vor die Augen stellt, welche ihr Schicksal nicht verdient zu haben scheinen, flößt sie uns zunächst Mitleid gegen dieselben ein, und dieses Mitleid wird zur Furcht für uns selbst, denn wir können uns der Betrachtung nicht erwehren, daß wir nicht minder als jene uns an Sitten und Denkungsart nicht eben fern stehende Menschen, deren Schicksal uns vorgeführt wird, einem ähnlichen Loose ausgesetzt sind, ja wir werden in den meisten Fällen uns selbst eingestehen müssen, daß die Personen der Tragödie edlere Menschen seien als wir selbst und daß wir wohl in dieser Beziehung eher als sie ein trauriges Schicksal verdienen möchten. Der Leichtsinnige wird nachdenklich werden, wenn er sieht, wie unbemerkt sich das Unglück an den Menschen heranschleiche; der Uebermüthige wird erschüttert werden, wenn er bemerkt, wie wenig menschlicher Verstand und menschliche Kraft gegen die Gewalt des Schicksals vermögen; der Tugendstolze wird demüthig werden, wenn ihm vor die Seele tritt, wie die kleinsten Fehltritte des Menschen zu einem Fluche werden können, welcher sein ganzes Dasein zerrüttet; der Unsittliche wird gezwungen sein, die Macht der Sittlichkeit, die Macht der Götter anzuerkennen, welche mit ungeheurer Sicherheit und unabwendbar ihren Gang durch die Menschheit nimmt, unbekümmert ob Tausende von Einzelnen, die

es wagen sich ihr entgegenzustemmen, im endlichen Dasein unter ihrer Wucht zusammenbrechen. Alles dieses ist die Furcht, in welche sich das durch die Tragödie erregte Mitleid gestaltet. Aristoteles sagt: furchtbar sei uns vornehmlich das, was schon Stärkere besiegt habe als wir sind, was sich unbemerkt heranschleiche, so daß man niemals wisse, ob es nahe sei, was einmal beleidigt sich nicht versöhnen lasse (Rhet. B, 5.); von wem gilt alles dieses mehr als von dem Schicksale, d. h. von dem ewigen Willen der Gottheit, der Götter, welche die Macht der Sittlichkeit für das menschliche Bewußtsein repräsentiren. Uebermaß des Glückes macht die Menschen übermüthig und frech, Uebermaß des Unglücks verzagt und gleichgültig, in dem einen wie in dem andern ist keine Scheu vor dem Ewigen, keine Sittlichkeit, keine Gottesfurcht in den Menschen. Die Furcht ist nur da wo noch Etwas zu verlieren, wo noch Hoffnung zum Entrinnen, sie regt den Geist des Menschen auf, während im Uebermaße des Glücks oder Unglücks der Geist erschlafft. (Vrgl. Rhet. B, 5.) Darum ist es besser für den Menschen, daß er in der Furcht sei, sagt Aristoteles. Man sieht welche Furcht hier gemeint ist: die Furcht vor den Göttern, die Scheu vor der Sittlichkeit, welche den Menschen geistig regsam und lebendig erhält. Eine solche Furcht ist es, die durch die Tragödie zugleich mit dem Mitleid in das Menschenherz ausgegossen werden soll.

Mitleid und Furcht sind aber nur Zwecke der Tragödie, welche wieder zu Mitteln für einen höhern Zweck werden, und diesen bezeichnet Aristoteles als κάθαρσις, R e i n i g u n g oder L ä u t e r u n g. Was Aristoteles unter derselben verstehe, darüber spricht er sich in der Poetik selbst nicht genauer aus, obgleich er an einem andern Orte in seinen Schriften ausdrücklich eine bestimmtere Auseinandersetzung des Begriffs des Katharsis in der Poetik versprochen hat.

Man hat deßhalb und auch noch aus andern triftigen Gründen angenommen, daß dasjenige, was wir noch unter dem Titel Poetik des Aristoteles besitzen, nur ein Bruchstück oder ein Auszug aus einem größern Werke des Stagiriten sei. Wir müssen um eine bestimmtere Vorstellung von demjenigen zu erhalten, was Aristoteles unter κάθαρσις versteht, die einzige Stelle aus dessen Schriften berücksichtigen, in welcher er über dieselbe, und zwar speciell über die durch theatralische Musik zu bewirkende Katharsis, spricht. Sie findet sich im letzten Kapitel der Politik, wo er eigentlich von der Musik als Gegenstand des Jugendunterrichts handelt.

„Wenn wir," dieß sind seine Worte: „diejenige Eintheilung der musikalischen Weisen annehmen, nach welcher gewisse Philosophen ethische, praktische und enthusiastische Weisen unterscheiden, und die eigenthümliche Natur der Harmonie nach jeder von diesen Weisen bestimmen, so sagen wir: nicht bloß um Eines Nutzens willen müsse man sich der Musik bedienen, sondern um mehrer willen, nämlich zur Erziehung und zur Reinigung (wir bedienen uns jetzt des Ausdrucks Reinigung ohne Weiteres, später werden wir in der Poetik bestimmter darüber sprechen), drittens zur Unterhaltung, zum Luxus, zur Erholung von Anstrengung. Es ist klar, daß alle Harmonien brauchbar sind, aber nicht jede auf dieselbe Weise, sondern zur Erziehung die ethischsten, zum Anhören anderer Musicirender (nicht aber zur Selbstausübung) aber auch die praktischen und die enthusiastischen. Jede Gemüthsbewegung (πάθος) nämlich, welche bei einigen Seelen sehr lebhaft ist, findet sich auch in allen, aber bei einigen mehr, bei andern weniger, wie Mitleid und Furcht, aber auch Enthusiasmus. Denn auch durch diese Bewegung (Erregung) lassen sich Manche hinreißen. Wir sehen aber, daß die Enthusiasmirten, wenn sie der die Seele heiligenden (ἐξοργιάζειν) Weisen sich bedienen, von den heiligen Weisen beruhigt

werden, wie wenn ihnen Heilung und Reinigung zu Theil geworden wäre. Nothwendig erfahren dasselbe auch die von Mitleid gerührten und von Furcht ergriffenen, und überhaupt alle (παθητικοί) von einer Gemüthsbewegung ergriffenen und die übrigen je nach dem Maße, in welchem sie von einem derartigen Affecte ergriffen sind, und allen wird eine gewisse Reinigung zu Theil und alle finden Erleichterung mit angenehmem Gefühle (ἡδονή) verbunden. Auf ähnliche Weise gewähren auch die kathartischen Weihen dem Menschen ein unschuldiges Vergnügen." Im Folgenden sagt Aristoteles noch ausdrücklich, daß die derartigen Harmonien und Weisen vorzugsweise der theatralischen Musik zukämen.

Nach dem eben beigebrachten wäre Katharsis eine Beruhigung, Heiligung und Reinigung des aufgeregten Gemüthes der Hörer. Man darf übrigens gewiß nicht etwa annehmen, daß in der Tragödie diese Beruhigung des Gemüthes nur durch die Musik herbeigeführt werden solle, nicht aber auch durch die Handlung und die Worte des Dichtwerkes, denn Aristoteles sagt in seiner Poetik ausdrücklich und wiederholt, daß eine rechte Tragödie auch beim bloßen Lesen in gleicher Weise wie bei der Aufführung wirken müsse. Verstärken allerdings wird die Aufführung den Eindruck und so wird auch die Musik gewaltig dazu beitragen, daß der Zweck der Tragödie erreicht werde, d. h. daß Mitleid und Furcht und endlich die erwähnte Katharsis bewirkt werde.

Es wurde vorhin gesagt, daß Aristoteles in der Poetik über die Katharsis sich nicht näher ausgelassen habe. Er thut es jedoch allerdings, nur freilich ohne sich des Wortes κάθαρσις zu bedienen. Kap. 14. nämlich sagt er, daß die eigenthümliche ἡδονή, welche die Tragödie zu gewähren habe, diejenige sei, welche von Furcht und Mitleid durch die Darstellung bereitet werde. Uebersetzt man ἡδονή durch

Vergnügen, so wird man sich wundern, wie Aristoteles sagen könne, von Mitleid und Furcht solle ein Vergnügen bereitet werden. So viel aber ist klar, daß als ἡδονή jener letzte, durch Furcht und Mitleid vermittelte Zweck der Tragödie bezeichnet wird, welcher sonst κάθαρσις genannt wird. Dieses bestätigt auch die aus der Politik angeführte Stelle, denn in dieser wird die Katharsis erklärt durch: eine mit ἡδονή verbundene Erleichterung. Der Begriff der ἡδονή wird nur sehr unvollkommen durch „Vergnügen" ausgedrückt, richtiger schon würden wir ihn durch „Befriedigung" wiedergeben, und dann springt die Verwandtschaft der ἡδονή mit der κάθαρσις in die Augen. Aristoteles selbst berechtigt uns zu dieser Uebersetzung, denn er erklärt die ἡδονή (Rhet. A, 11.) als „eine Bewegung und vollkommene und fühlbare Beruhigung der Seele in die zugrundeliegende Natur." So wird die eigenthümliche ἡδονή des Menschen darin bestehen, daß er wahrhaft zu sich selbst komme und sich bei sich heimisch fühle, daß er in seiner ihm eigenthümlichen Natur Frieden suche und finde. Und zu dieser ἡδονή soll der Mensch durch Mitleid und Furcht in der Tragödie gebracht werden.

Vielleicht dürfte manchem die Gleichstellung der eigenthümlichen ἡδονή der Tragödie mit der Katharsis noch gewagt scheinen; daher wollen wir über diese letztere noch einiges beibringen; welches uns zugleich einen tiefern Blick in das griechische Bewußtsein und in die Bedeutung der Tragödie für dasselbe wird thun lassen.

Katharsis bedeutete den Griechen vorzugsweise eine religiös symbolische Reinigung. So reinigte Achilleus den Becher, aus welchem nie ein anderer Mann getrunken, aus welchem er nie einem andern Gotte als dem Kronion (Zeus) geopfert, mit Schwefel und mit Wasser, ehe er den Wein hineingoß, welchen er dem Gotte sprengen wollte. (Ilias XVI, V. 228.) Diese Reinigung war eine religiöse

Ceremonie, nicht etwa bloß eine Handlung der Reinlichkeit. Besonders aber wurde durch Katharsis diejenige Reinigung bezeichnet, deren ein mit Blutschuld befleckter bedurfte, um zur Ruhe in sich selbst gelangen, um der Wuth der ihn verfolgenden Erinnyen entgehen zu können. Diese Reinigung ist Versöhnung des Menschen mit sich selbst und mit den Göttern. Zeus, der erhabene Repräsentant der Sittlichkeit im Allgemeinen, welche in der Vielheit der übrigen Götter nur nach ihren verschiedenen besonderen Seiten und Bestimmungen sich darstellt, waltet auch über solcher Reinigung und ist so Katharsios. Auch andere Götter bewirken Katharsis, derjenige Gott aber, welcher speciell dieselbe repräsentirt und dem Reinigungscultus vorsteht, ist Phoibos-Apollon. K. O. Müller sagt in dieser Beziehung (Aischylos Eumeniden S. 147.): „Der eigentliche Reiniger aber bleibt, nach der alten Satzung der Themis, Phoibos-Apollon, der helle Gott, der die Schrecknisse der dunkeln Welt und Natur durch heldenmüthigen Kampf oder averruncirende Gebräuche überwinden lehrt; er an dessen Feste sich in ganz Griechenland Reinigungen der Menschen wie der Länder anknüpften, der in seinen Cultusmythen selbst gesühnt und gereinigt wird, dessen alte Cultuslieder, die Päanen, ursprünglich entschieden Sühnlieder waren. Er vernichtet die Ungethüme, das Drachengewimmel, welches die durch alte Schuld erzürnten Erd- und Unterweltsgötter herauffsenden, entfernt Seuche und Pest, feindselige Wirkungen derselben Götter, und setzt Ordnung, Klarheit und Heil an deren Stelle. Ihm vertraut die Pythias mit Recht die Reinigung seines Hauses an; als Iomantris und Zeichenschauer weiß er die Anwesenheit dieser Grauengestalten zu deuten, und den Fluch, aus dem sie hervorgegangen, zu heben, als Katharsios die Befleckung, die sie verursacht haben, hinwegzuschaffen: eine Verbindung von Vorstellungen, die so alt wie der Apollinische Gottesdienst."

Durch die Reinigung wird also der Mensch den Unterirdischen, den Erdgöttern, den Naturmächten, welchen er ohne dieselbe verfallen wäre, entrissen. Die Himmlischen, die lichten Götter, welche die Naturmächte überwunden haben, sind es, die sich seiner erbarmen. Diese Vorstellung können wir auch im Christenthume wiederfinden, denn die Taufe ist nichts anderes als eine Reinigung, welche den Menschen der Macht des Satans, des Unterirdischen, des Gottes dieser (d. h. der endlichen natürlichen) Welt entreißt und ihm Antheil verschafft an dem Erlösungswerke, an der Versöhnung des Menschen mit dem himmlischen Gotte. Man kann Christus einen verklärten Apollon nennen. Die trüben Vorstellungen, zu denen sich das Heidenthum in seinen Ahnungen erhob, sind in Christus zu seliger Gewißheit und zu vollendeter Wirklichkeit geworden.

Auch im griechischen Heidenthume war nicht etwa bloß der Mörder der Reinigung bedürftig, sondern aller und jeder Mensch, wie der weit ausgebreitete, überall festlich begangene Apolloncultus beweist. Apollon ist der Repräsentant des Sieges der himmlischen Macht über die unterirdische Naturmacht. Dabei ist aber Apollon auch der weissagende Gott, welcher die Schicksale der Menschen voraus weiß und vorherverkündigt, und verbinden wir diese Thatsache mit der zuvor angegebenen Bedeutung des Gottes, so erhalten wir die Vorstellung des Gottes, welcher dem durch sein natürliches endliches Dasein mit der dunkeln unterirdischen Macht zusammenhängenden, ihr in dieser Beziehung verfallenen Menschen, sein Schicksal ins Bewußtsein bringt, aber nicht um ihn in demselben zu Grunde gehen zu lassen, sondern um ihn zu reinigen, zu sühnen und ihn so der Segnungen des Sieges der Himmlischen über die Unterirdischen theilhaft zu machen.

Erheben wir aber diese Vorstellung zum Gedanken, so enthält sie Folgendes: Der endliche Mensch ist als solcher

der vergängliche, dem Verderben preisgegebene; die Macht der Sittlichkeit, d. h. der ewige Geist, steht zu ihm im Gegensatze, aber doch an ihm theilnehmend kommt der Mensch zum Bewußtsein über sein Elend als Endlicher. So hat es den Schein, als ob die Macht der Sittlichkeit (Gott als Schicksal) es wäre, welche den Menschen in das Verderben stürze, aber was zu Grunde geht, das ist eben nur das Endliche, der Schein des Wesens und der Mensch, welcher sich von dem Endlichen ab und dem Ewigen zuwendet, wird inne, daß dieses nicht ein feindliches und fremdes für ihn sei, sondern seine eigene Wahrheit und Wirklichkeit, so daß er im Untergange in Wahrheit erst zu sich selbst gelangt und aus dem Zwiespalte zur Versöhnung mit dem Ewigen, mit sich selbst, zur Reinigung seiner selbst als Geist von dem Scheine einer unangemessenen endlichen Wirklichkeit kommt.

Dieses ist die im Griechenthum heimische Vorstellung der Katharsis mehr als Gedanke gefaßt, und diesen Gedanken hat auch Aristoteles begriffen, denn er selbst lehrt (Mor. Nicom. K, 7.): wir leben als Glückselige nicht insofern wir Mensch, ein Zusammengesetztes (aus Vernunft und Unvernunft, Seele und Körper) sind, sondern insofern etwas Göttliches, der Geist (νοῦς) in uns ist; daher müssen wir danach streben, daß wir für das Endliche immer mehr absterben und alles thun für das Leben nach dem Gewaltigsten in uns, in welchem unser wahres Selbst liegt. So gelangen wir zur höchsten Glückseligkeit."

Man sieht nun wohl, wie die durch die Tragödie zu bewirkende ἡδονή ein und dasselbe ist mit der Katharsis, denn was ist die wahrhaft dem Menschen zu Grunde liegende Natur anders als sein wahres Selbst, jenes „Göttliche," das wir pflegen sollen um zur höchsten Glückseligkeit zu gelangen, und wenn die Katharsis eine Reinigung des Göttlichen im Menschen von dem Endlichen ist, so ge-

währt sie die versprochene Glückseligkeit, jene ἡδονή, welche Bewegung und Beruhigung in die zu Grunde liegende Natur ist, in höchster Vollkommenheit.

Doch wir dürfen nicht übersehen, daß in unserer Stelle Poet. 6. nicht überhaupt von Katharsis, sondern von einer κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων die Rede ist. Ehe wir näher bestimmen können, was Aristoteles mit diesem Zusatze meine, müssen wir erst noch die Bedeutung des Wortes πάθημα kennen zu lernen suchen.

Sowohl andere griechische Schriftsteller, als auch Aristoteles brauchen πάθημα gleichbedeutend mit πάθος. So bedient sich Aristoteles gleich hintereinander zu Bezeichnung desselben Begriffs beider Ausdrücke. (Met. Δ. 14. und de Caelo 1. med.) Es ist daher falsch, wenn man gemeint hat πάθημα bezeichne vorzugsweise Leidenschaft, während πάθος jede Affection der Seele bedeute. Met. A, 2. med. nennt Aristoteles die Mondfinsternisse παθήματα σελήνης für πάθη σελήνης (wie πάθη τῆς λέξεως Poet. 26.) und Met. Δ, 14. werden Tugend und Schlechtigkeit als παθήματα bezeichnet, welche gewiß nicht dadurch als Leidenschaften bezeichnet werden sollen. Daß aber namentlich auch in der Poetik Aristoteles die Worte πάθος und πάθημα zur Bezeichnung desselben Begriffs gebraucht, ergiebt sich aus dem Vergleiche von cap. 11. fin. mit cap. 24. init. Dort und hier werden die Bestandtheile der Fabel der Tragödie angegeben, dort als περιπέτεια, ἀναγνώρισις und πάθος, hier als περιπέτεια, ἀναγνώρισις und πάθημα. Der Begriff von πάθος oder πάθημα ist nun aber ein so umfangreicher, daß kein deutsches Wort ihn völlig ausdrückt. Es bezeichnet alles dasjenige, was an einer Person oder Sache seiend ein besonderes Verhalten derselben bedingt und dieses Verhalten selbst in Beziehung auf seine Ursache. „Πάθος, sagt Aristoteles Met. Δ, 21.: bezeichnet erstens Beschaffenheit, nach welcher

Veränderung stattfinden kann, wie das Weiß und das Schwarz, das Süß und das Sauer, die Schwere und die Leichtigkeit u. dergl. Zweitens die thätigen Wirklichkeiten der eben genannten und bereits geschehenen Veränderungen. Drittens unter diesen vorzugsweise die schädlichen Veränderungen und Bewegungen, am meisten die schmerzlichen schädlichen Veränderungen. Viertens heißen besonders große Unglücksfälle und Schmerzen πάϑη." — Man sieht, πάϑος ist nicht sowohl etwas, was von einem Menschen, einem Gegenstande gehabt wird, sondern etwas, was den Menschen hat, ihn befällt, über ihn kommt, und nur erst nachdem es so an ihn gekommen als das seine bezeichnet werden kann. Es ist nicht ein Zustand, sondern es ist das was in einen Zustand versetzt. Das Wort Leid entspricht ihm in vieler Beziehung, weil das Leid über den Menschen kommt und dadurch s e i n Leid wird, aber πάϑος ist weit mehr als Leid, denn wer könnte Zorn, Liebe, Haß u. dergl. als Leid bezeichnen, welche doch πάϑη sind. Das πάϑος ist ferner stets als solches zu begreifen, welches an dem, über den es kommt, eine Veränderung hervorbringt, und die Veränderung selbst, vorzugsweise wenn es eine schädliche und schmerzliche ist. In dieser Beziehung nun kann Aristoteles Poet. 11. das πάϑος wie es in der Tragödie vorkommt, als verderbliche oder schmerzliche Handlung bezeichnen, es ist das was über die tragische Person kommt, nicht ihre Handlung, sondern die Handlung, welche sie schmerzlich trifft, und dann freilich auch die Veränderung, welche mit ihr vorgeht und ihr Leid ausmacht, wie Tod, Verwundung, Qual. Rhet. B, 1. sagt Aristoteles: „Πάϑος ist alles dasjenige, wodurch man sich verändert und in Bezug auf die Urtheile von Andern unterscheidet, was von angenehmer oder unangenehmer Empfindung begleitet wird." Hier ist nur vom πάϑος des Menschen die Rede, welches uns auch in Bezug auf die Tragödie zu-

nächst interessirt. Wir sehen, das Pathos ist etwas, welches den Menschen zu einem bestimmten Diesen macht, als etwas von Außen an ihn herankommendes und sein Urtheil zugleich mit seiner Empfindung bestimmendes. Daher stellt auch Aristoteles die πάϑη mit den ἤϑη und πράξεις als dasjenige zusammen, was die Kunst darzustellen hat. Die ἤϑη, Sitten, sind dasjenige was von Innen zu einem bestimmten Diesen macht, und die πράξεις, Handlungen, sind die Aeußerungen des Menschen als eines der von Außen und von Innen als ein Dieser bestimmt ist. Aristoteles sagt daher Poet. 1., der Tanz ahme gleich den anderen Künsten Sitten, πάϑη und Handlungen nach. Vorzugsweise werden aber unter πάϑη solche bestimmende Einwirkungen von Außen auf den Menschen verstanden, welche schmerzlich sind. In dieser engern Bedeutung, in welcher es vorzugsweise in der Tragödie vorkommt, kann man πάϑος als: trauriges Ereigniß, insofern es einen bestimmten Einfluß auf eine Person ausübt — und als die hieraus hervorgehende Beschaffenheit dieser Person selbst, deren Urtheil und Empfindung dadurch verändert, verrückt worden ist, bezeichnen. Aristoteles sagt in erster Beziehung (Poet. 14.): „Wenn ein Feind den Feind tödtet, so erregt dies kein Mitleid, außer in Beziehung auf das traurige Ereigniß (πάϑος) selbst. Wenn aber die traurigen Ereignisse (πάϑη) unter Freunden vorfallen, wie wenn der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn tödtet oder zu tödten im Begriffe steht, solche Fälle muß man (für die Tragödie) aufsuchen" (solche nämlich erregen Mitleid und Furcht). Wenn der Freund den Freund (der Verwandte den Verwandten) tödten will, aber es unterläßt, so sagt Aristoteles sei dieß nur μιαρόν (verrucht, gottlos), aber ἀπαϑές, weil es eben nicht zum traurigen Ereigniß und dessen Folgen komme. Aristoteles erklärt den Umstand, daß die griechischen Tragödiendichter

nur innerhalb eines so beschränkten mythologischen Kreises die darzustellenden Fabeln wählten, daraus, daß eben nur in sehr wenigen der in den Sagen erwähnten Familien für die Tragödie brauchbare traurige Ereignisse (πάθη) vorkämen. Die zweite der oben angeführten Bedeutungen herrscht dagegen vor, wenn Aristoteles Poet. 17. sagt, der Tragödiendichter müsse soviel als möglich Situationen (σχήματα) anbringen, denn der Natur gemäß seien diejenigen Personen am meisten Mitleid zu erregen geeignet, welche ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, d. h. welche in Urtheil und Empfindung durch ein sie betroffen habendes trauriges Ereigniß eigenthümlich bestimmt sind.

Was wir subjectiv betrachten, das pflegte der Grieche objectiv zu nehmen. Wenn wir dies im Gedächtniß behalten, so können wir sagen, daß die πάθη im Menschen in der zuletzt angeführten Bedeutung oder die zuletzt angeführte Klasse der πάθη dasselbe seien, was wir durch Gemüthsbewegungen, Affecte des Menschen bezeichnen. So sagt Aristoteles (Mor. Nicom. B, 4.), es sei in der Seele dreierlei: πάθη, δυνάμεις und ἕξεις; unter πάθη verstehe er Begierde, Zorn, Furcht, Muth, Neid, Freude, Liebe, Haß, Sehnsucht, Eifersucht, Mitleid, überhaupt alles das, was von angenehmer oder unangenehmer Empfindung begleitet werde. Wie aber alle diese Affecte durchaus nur objectiv (als etwas an den Menschen herankommendes) zu nehmen seien, bezeichnen gleich die folgenden Worte des Aristoteles: „unter δυνάμεις aber verstehe ich das, wodurch wir für alles dieß empfänglich (παθητικοί) werden, z. B. wodurch wir zu zürnen, Mitleid zu empfinden vermögen; unter ἕξεις das Verhalten gegen die πάθη.“

Bei der Tragödie kann also auf zwiefache Weise von πάθος oder πάθημα die Rede sein. Erstens nämlich bezeichnet es die traurigen Ereignisse, welche über die Personen der Tragödie kommen, zweitens die, jedoch objectiv

zu fassenden Gemüthsbewegungen oder Affecte, welche durch diese Ereignisse hervorgebracht werden. In dieser letzten Beziehung erleiden πάθος sowohl die Personen der Tragödie als die Zuschauer. Diese letzteren empfinden zunächst nur Mitleid und Furcht, aber das was eine Katharsis erfahren soll sind nicht bloß Mitleid und Furcht, sondern überhaupt derartige Affecte, τοιαῦτα παθήματα. Aristoteles führt an sehr vielen Stellen, wo er von den πάθη der Menschen spricht, vorzugsweise Furcht und Mitleid an und bezeichnet die übrigen, von denen er auch wohl noch diese und jene Beispielsweise namhaft macht, als τοιαῦτα, und wo er von der Reinigung durch Musik spricht, sagt er ausdrücklich, diese werde zu Theil den Mitleid und Furcht empfindenden καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, d. h. überhaupt allen in irgend einem Pathos Befangenen. Man vergleiche Polit. Θ, 7. med., Rhet. B, 1. fin., Mor. Nicom. B, 4., Poet. 19. Nach diesen Stellen sind unter τοιαῦτα παθήματα alle mit Furcht und Mitleid zu derselben Klasse gehörigen πάθη, die von angenehmer oder unangenehmer Empfindung begleiteten Affecte zu verstehen. Wir dürfen nicht vergessen, daß Aristoteles sehr verschiedene Klassen der πάθων annimmt. In der Rhetorik und in der angeführten Stelle Mor. Nicom. B, 4. werden folgende derartige πάθη aufgeführt: Begierde, Zorn, Furcht, Muth, Neid, Freude, Liebe, Haß, Eifersucht, Mitleid, Sanftmuth, Schaam, Dankbarkeit, Unwille. Bezeichnen wir nun diese Klasse der πάθη überhaupt durch Affecte oder Gemüthsbewegungen, so besagen die Worte des Aristoteles: die Tragödie solle durch Mitleid und Furcht eine Reinigung aller Gemüthsbewegungen erzielen.

Wie nun durch die Tragödie nothwendig in den Seelen der Zuschauer Mitleid und Furcht erregt werden, haben wir in dem Vorhergehenden gesehen. Allerdings werden auch andere Gemüthsbewegungen erregt, aber eine kleine Ueber-

legung lehrt, daß dieselben alle nur durch Mitleid und Furcht vermittelt werden. Weder eine angenehme noch eine unangenehme Empfindung wird nämlich in uns rege werden, wenn wir nicht Mitleid (Theilnahme) mit den dargestellten Personen empfinden, durch das Mitleiden wird ihr Pathos zu dem unsrigen, das Mitleiden ist die einzig der Tragödie angemessene Theilnahme, was aber nicht unsere Theilnahme erregt, das geht spurlos an uns vorüber. Die Theilnahme an der Tragödie ist aber wie Mitleid, so zugleich auch Furcht, nämlich eine Anwendung dessen, was wir an andern gleichsam erleben, auf uns selbst. Es giebt keinen Affect, welcher nicht denkbarer Weise durch die Tragödie in uns erregt werden könnte, aber es giebt auch keinen, welcher nicht durch Mitleid und Furcht vermittelt würde.

Nun sind nicht allein die Furcht und das Mitleid, sondern auch viele andere Affecte solche, welche nicht eine angenehme Empfindung (ἡδονή), sondern auch unangenehme Empfindung (λύπη) erregen. Wie kann also die Tragödie im Allgemeinen ἡδονή gewähren, wenn ein großer Theil der durch sie erregten Affecte und insonderheit diejenigen, welche alle andern Affecte in uns vermitteln solche sind, die von unangenehmer Empfindung begleitet sind? Legen wir dem Aristoteles diese Frage vor, so antwortet er uns Rhet. *A*, 11.: daß in der Erinnerung vieles angenehm ist, was in der Gegenwart unangenehm war, indem es Freude sei aus Mühsal gerettet zu sein; daß jedes Kunstwerk angenehm sei, selbst wenn das was es darstellt nichts weniger als angenehm war; daß alles Gleichartige und Verwandte angenehm sei; daß die Weisheit angenehm sei. — In der Tragödie sehen wir, wie Aristoteles sagte, ein in sich abgeschlossenes Ganze, das in sich selbst Anfang, Mitte und Ende hat, Ende aber ist worauf nichts nothwendig weiter folgt (Poet. 7.); also muß auch das Leid, welches sie uns vorführt, mit dem Ende zu einem Abschlusse kommen und so

werden wir am Schlusse diejenige angenehme Empfindung haben, welche überstandene Mühsal in der Erinnerung erweckt. Aber aus demselben Grunde muß auch jede Tragödie als Kunstwerk einen angenehmen Eindruck hinterlassen. Aristoteles sagt, dieß geschehe darum, weil wir aus der Darstellung einen Schluß auf das Dargestellte machten und so ein Lernen zu Stande komme. Erinnern wir uns aber worin Aristoteles den Unterschied der Tragödie als Kunstwerk von der Geschichte setze, welche in ihm zur Darstellung kommt. Was in der Geschichte zufällig und vereinzelt erscheint und sich aus einer unendlichen Vergangenheit zu einer unendlichen Zukunft entwickelt und in dieser verliert, das wird im Kunstwerke zu einem nach Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit Bestimmten, das sich in sich selbst aus Anfang und Ende zum vollendeten Ganzen zusammenschließt. Wir machen also bei der Anschauung der Tragödie den Schluß, daß die traurigen Begebenheiten, welche einmal historisch existirt haben, auch so nothwendig sich ereignet, so in sich zusammenhängend und vollendet gewesen seien, und dieser Schluß ist es, aus welchem das angenehme Gefühl hervorgeht. Das Reich der Zufälligkeit und der Willkür, d. h. des Zwanges, äußerlicher Nothwendigkeit, gestaltet sich für uns durch Vermittlung der Kunst zu einem Reiche innerer Nothwendigkeit, in welchem es keinen angethanen Zwang, sondern nur eigenste naturgemäße Entwicklung, also Freiheit giebt, denn frei ist, wie Aristoteles sagt, was nicht durch ein anderes, sondern durch sich selbst, also seiner Natur gemäß, bestimmt wird. Durch die Furcht haben wir schon, wie gezeigt worden, die Personen der Tragödie als gleichartige anerkannt, und so betrachten wir sie also mit derjenigen angenehmen Empfindung, mit welcher wir überhaupt Verwandte zu betrachten pflegen, auch wenn sie leiden, und die Ueberwindung ihres Leides wird zu unserm eigenen Triumphe. Zeigt uns aber die Tragödie, wie

gesagt wurde, das scheinbar Zufällige als ein innerlich Nothwendiges, das scheinbar Willkürliche als ein wahrhaft Freies auf, so lehrt sie uns eine hohe Weisheit und wird also auch in uns das angenehme Gefühl erregen, welches mit jeder höhern Erkenntniß verbunden zu sein pflegt.

Wir haben früher gesehen wie Aristoteles ein Göttliches im Menschen annimmt, welches derselbe hegen und pflegen soll um zur wahren Glückseligkeit zu gelangen; — wir haben so eben gesehen, daß die Tragödie, obschon die Gemüthsbewegungen, die sie erregt, zum Theil trauriger Art sind, doch eine ἡδονή bereiten müsse, sobald sie ein wahres Kunstwerk sei; es ist offenbar daß jenes Göttliche im Menschen durch diese ἡδονή genährt werde, denn sie geht ja darauf hinaus, daß das Reich der Willkür und Zufälligkeit sich zu einem Reiche innerer Nothwendigkeit, d. h. Freiheit für uns gestalte. So wird denn hierin die höchste Aufgabe der Tragödie zu erkennen sein. Es wird nicht genug sein, daß sie uns den Menschen in seinem Leide vorführt und dadurch unser Mitleid und unsere Furcht erregt, daß sie die Götter (das Schicksal) über den armen endlichen Menschen siegen läßt, sondern sie wird auch uns die Gewißheit einflößen müssen, daß der besiegte Mensch selbst Theil hat an dem Siege über seine eigene endliche Erscheinung, daß das Göttliche in ihm dasjenige ist, welches ihm selbst die Theilnahme am Siege der Götter, die ihm äußerlich scheinbar entgegenstehen, verschafft, daß er daher sich an seiner eigenen Endlichkeit und unzureichenden Natürlichkeit durch das Leid reinigt zu jenem Wahren und Göttlichen in ihm, welches Aristoteles selbst als den G e i st bezeichnet. (Mor. Nic. *K*, 7. fin.) Die Qual ist die Quelle des Lebens, hat ein christlicher Philosoph gesagt, aber schon die griechischen Heiden haben diesen Satz in ihren Tragödien und durch dieselben unmittelbar anerkannt.

Nicht nur aber die Personen der Tragödie werden durch

ihr Leid gereinigt, sondern auch die durch die Furcht mit ihnen in den innigsten geistigen Zusammenhang tretenden Zuschauer. Wie an dem Leide der Personen der Tragödie, so nehmen sie auch an dem Triumphe des Göttlichen in ihnen Theil und fühlen, wie auch in ihnen selbst das Göttliche über alles Leid siegen müsse, indem es durch dasselbe eine Reinigung erfahre, durch die es erst wahrhaft als das was es ist, sich darstellt. Nicht werden die Seelen der Zuschauer von allen Affecten gereinigt, sondern die Affecte ihrer Seele selbst werden gereinigt, denn nicht die Affectlosigkeit geziemt dem Göttlichen in uns, sondern dieß daß der Seele das Böse und Schlechte unangenehm, das Gute und Edle aber angenehm sei. (Vergl. Mor. Nic. K, 5. fin.) In dem gereinigten Gemüthe herrscht die vollkommenste ἡδονή, die Befriedigung in der eigenen höheren, wahren Natur, die selige Gewißheit jenes Göttlichen in uns als unserer höheren Wahrheit und Wirklichkeit. Selbst die unangenehme Empfindung über das Böse und Schlechte stört diese selige Befriedigung nicht, denn eben der Verlauf der Tragödie selbst hat ja gelehrt, daß das Böse, dem der Mensch durch den geringsten Fehltritt verfällt, zwar die Quelle des herbsten Leides für den Menschen sei, daß aber auch durch das Leid der Mensch sich von demselben befreie, über dasselbe triumphire und seine Macht über ihn zu nichte mache. Den ewigen Gedanken der Versöhnung, des Triumphes des Ewigen über das Endliche, des Guten über das Böse, der Erlösung des Menschen aus der Macht der Endlichkeit und Bosheit — hat die Tragödie darzustellen; er ist der eigenthümliche Gedanke der Tragödie, welcher in ihr bald in klarerer bald in trüberer Gestalt vorgestellt wird.



Nachstehende Schriften von

Oswald Marbach

sind von Unterzeichnetem zu beziehen:

Titel	Preis
Ein Weltuntergang. (Enthaltend die Tragödien: **Julius Cäsar, Brutus und Cassius und Antonius und Kleopatra**)	2 Thlr.
Die eben erwähnten drei Tragödien werden auch einzeln à 1 Thlr. abgegeben.	
Medeia. Tragödie	20 Ngr.
Hippolyt. Tragödie	20 =
Aeschylos' **Agamemnon.** Uebersetzung	12 =
Sophokles' **König Oidipus.** Uebersetzung und Erklärung	24 =
Sophokles' **Oidipus in Kolonos.** Uebersetzung	12 =
Sophokles' **Antigone.** Uebersetzung und Erklärung	24 =
Sophokles' **Trachinerinnen.** Uebersetzung	12 =
Sophokles' **Ajas.** Uebersetzung	12 =
Sophokles' **Elektra.** Uebersetzung	12 =
Sophokles' **Philoktetes.** Uebersetzung und Erklärung	24 =
Aristoteles' **Dramaturgie**	6 =

Leipzig, 1861.

Hermann Fries.

Druck von Friedrich Andrä in Leipzig

